

Voix d'au-delà : du rituel à l'art contemporain

Caterina Pasqualino



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/466>

DOI : 10.4000/actesbranly.466

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Caterina Pasqualino, « Voix d'au-delà : du rituel à l'art contemporain », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 21 avril 2010, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/466> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.466>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Voix d'au-delà : du rituel à l'art contemporain

Caterina Pasqualino

- 1 Y a-t-il un point commun entre les voix rauques, cassées, tremblées ou saccadées venant d'univers culturels aussi différents que le culte du Palo Monte à Cuba, le flamenco des Gitans d'Andalousie et les créations avant-gardistes des artistes occidentaux (Schwitters, Dubuffet...) ?
- 2 Dans plusieurs cultures « traditionnelles », les voix gutturales et altérées renvoient à la parole inarticulée des morts. Pour les artistes occidentaux, elles constituent la quête d'un sens originel libéré du carcan des conventions. Dans les deux cas, la déconstruction de la voix et de la parole exprime une même volonté de s'affranchir du commun des mortels.
- 3 Le chant est généralement étudié sous un angle exclusivement musicologique et rarement sous l'angle de la performance ou du rituel. Or certaines populations mettent leur pratique du chant sur le même plan que des incantations, des prières ou les cérémonies dont le but est de s'adresser à l'au-delà. Dans ce cadre, le son émis passe par un travail du timbre et de la tessiture de la voix, mais aussi par une modulation du souffle et du rythme respiratoire impliquant le corps – ce qui est un des points forts de la performance –, et par un certain nombre de considérations extramusicales dont la remémoration des morts, point sur lequel j'attire l'attention. Certaines créations de l'art occidental du XXe siècle ou de l'art actuel proposent en effet des prosodies qui recoupent de manière troublante (à l'insu de leurs auteurs), les voix auxquelles recourent les sociétés traditionnelles dans des contextes ritualisés. Formes et contenus semblent viser le même but : transcender l'ordre profane du monde. Cette comparaison incite à dépasser non seulement le clivage habituellement admis entre des sociétés « traditionnelles » relevant d'aires culturelles étrangères, mais aussi le clivage entre « culture traditionnelle » et création d'avant-garde.
- 4 Le premier exemple tient donc aux Gitans d'Andalousie (Sud de l'Espagne), population à laquelle j'ai consacré un ouvrage. Chez les Gitans, le chant, qui est perçu comme une forme de parler authentique, surgit lors de réunions entre amis alors que les sujets de

conversation tournent autour des chanteurs décédés. Leur souvenir, les souffrances amoureuses endurées ou les humiliations racistes dont ils ont été l'objet, sont des sources d'inspiration habituelles et servent de prétexte pour chanter.

- 5 Dans ces séances de chant, les interprètes poussent leur voix à l'extrême pour obtenir un son cassé et rauque. Au contraire du son pur recherché dans le registre du chant lyrique, le but est ici de restituer un son sali, rauque, éraillé, produisant l'effet d'une voix qui a vécu. Ce vieillissement artificiel de la voix permet d'entrer en communion avec les ancêtres chanteurs. Evoqués durant toute la séance de chant, la voix de ces derniers sert de référence. Chanter à leur façon équivaut à réactiver le lien généalogique qui unit le chanteur à la caste de ses ancêtres (*cantera*). Vieillies à force de boissons alcoolisées (le *fino*) et de cigarettes, les voix rauques sont les plus appréciées à cause d'un timbre qui paraît hors d'âge, ancestral.
- 6 Les chanteurs affirment ne pas chanter avec leur gorge ou leur poitrine, mais faire remonter le son de leur estomac et de leurs entrailles. Pour produire l'impression que la voix vient de loin, ils s'efforcent de travailler un souffle abdominal et achèvent leur phrasé en étouffant leur voix. L'idéal est d'expirer et d'inspirer sans besoin de nouvel apport d'air. Ses bras exécutent un mouvement régulier d'arrière en avant pour faciliter l'expiration. Au fur et à mesure que les chants sont enchaînés, les poumons sont vidés pour tendre vers un souffle minimum fondé sur un travail abdominal. Dans l'idéal, le son est censé sortir sans que le chanteur ait besoin de respirer. Faisant circuler l'air en circuit fermé, le chanteur tend à réaliser sa performance en apnée. Cette privation momentanée d'échanges avec le monde extérieur équivaut à ne plus s'exposer à ses vicissitudes et permet de se purifier. Cette technique est justifiée par le fait que l'air et le souffle peuvent être habités par les *mengues*, des esprits vagabonds et maléfiques qui cherchent à pénétrer le corps.

Cantaos chantent pendant la semaine sainte, Jerez de la frontera 2003.



Photo Caterina Pasqualino

- 7 L'apogée du chant flamenco vient avec le *duende*. Cet état de grâce est atteint au moment où le chanteur donne l'impression de suffoquer par manque d'oxygénation. Il éprouve alors une jouissance intense partagée par son public. (Les chanteurs m'ont parlé d'un sentiment de forte peine mêlée d'orgueil.) Comme étourdi, le regard de l'interprète se perd dans le vide : il semble atteindre un état second. Ses paroles deviennent hachées, difficilement compréhensibles, se métamorphosant parfois en glossolalies. L'assistance interpelle le chanteur (*jipios*) pour le soutenir. Lorsqu'à ce moment le silence survient, on dit que les *duendes* sortent. Cette phase cruciale de la performance est nommée son noir. Elle est entrecoupée de chants exprimant une sorte d'agonie. Puis le chanteur métamorphosé émet un son étranglé appelé le *macho* (cette figure de chant est mise en relation avec la mise à mort du taureau dans l'arène de la corrida et à son estocade finale). Il donne l'impression d'émettre à ce moment un son qui ne lui appartient pas : les *aficionados* parlent « d'écho de la voix ». Les participants, émus, ressentent un frisson (certains affirment avoir la chair de poule) et disent que *el cante cala muy bien*, à savoir que le son pénètre jusque dans leurs entrailles. Le public éprouve lui-même la sensation d'être possédé par une force extérieure.

Diego Agujetas, Jerez de La Frontera, 2003.



Photo Caterina Pasqualino

- 8 Le second exemple sur lequel je m'appuie est tiré de Cuba où elle effectue un terrain depuis deux ans. J'ai retrouvé dans les rituels de possession de *Palo Monte* des timbres vocaux comparables de ceux qu'elle avait perçus lors des séances de chants des Gitans d'Andalousie. L'expression la plus extrême de ces manifestations consiste à créer un courant empathique reliant les participants les uns aux autres de manière à aboutir à une forme d'hystérie collective. Les officiants et quelques participants tombent alors en transe, simultanément ou successivement. Les yeux révulsés, ils se contorsionnent et exécutent des danses allégoriques.
- 9 Malgré le désordre apparent, ces cérémonies reposent sur une liturgie précise. Plus la possession est violente, plus elle est considérée comme efficiente. Certaines trances sont si intenses qu'elles sont qualifiées de « brutales » (*bruta*). Le corps du possédé est déchaîné, secoué comme une poupée entre dans les mains d'un marionnettiste. A ce moment, on dit qu'il est possédé par un mort. Si le ton de sa voix est rude, l'esprit du mort est identifié comme étant d'origine africaine. Venant d'un pays lointain, il est réputé d'autant plus puissant. Le genre d'esprit a des gestes maladroits et s'exprime par l'intermédiaire de la voix du possédé grossièrement, sans détour. L'une de ses principales qualités est d'être à même de révéler au grand jour des situations conflictuelles larvées.
- 10 Les moments cruciaux du rituel se situent au début et à la fin de la possession. Au début, la voix du possédé relève d'une sorte de babillage enfantin. A la fin, elle est vieillie, étranglée, et ne rend explicite que la fin des discours prononcées. Les participants écoutent toutefois respectueusement ce que le possédé a à dire. L'arrivée d'un mort peut être annoncée par un rire sardonique et des aboiements. Puis, en posture d'oracle, le possédé adopte un ton grave et autoritaire. Les sons qu'il émet sont

au début gutturaux et monosyllabiques. A plat ventre devant l'autel, il rabâche la même phrase dans une suite de monosyllabes. Mimant une agonie, sa voix se fait pâteuse, rauque et cassée. Sa bouche se remplit de bave et émet des vocalises labiales (du type « bé-bé-bé »). Lorsque le possédé semble suffoquer, c'est le signe que le mort perd son énergie et souhaite quitter l'assemblée. Des assistants le calment tandis qu'il émet des monosyllabes de plus en plus faibles. Après avoir ramené le possédé à la conscience, les morts doivent être éloignés par la récitation de Notre Père et d'Ave Maria. Le début et la fin de la séance sont donc marqués par les voix forcées des possédés, correspondant respectivement à l'arrivée du mort et à son départ.

- 11 Ceux qui ont été possédés affirment avoir tout oublié de leur état de transe. Pourtant, le lendemain, certains continuent à émettre des sons incompréhensibles et ont une voix rauque. A force de séances de possession, quelques uns conservent définitivement une voix éraillée. Ceux-là restent disposés de façon permanente à l'égard des morts et sont capables de prononcer des oracles hors des cérémonies.
- 12 L'idée de casser sa voix pour communiquer avec les morts se retrouve donc tant dans la culture des Gitans d'Andalousie que dans le rituel du *Palo Monte* à Cuba. Lors de la performance flamenca, il s'agit de se rappeler les défunts issus du cercle restreint de la communauté. Lors des séances de *Palo Monte*, les participants appellent, par des techniques comparables, des morts identifiés comme leurs ancêtres africains. Dans les deux cas, l'au-delà est aussi convoqué par un travail sur le souffle.
- 13 La croyance selon laquelle la force des esprits s'empare du possédé au moyen d'un souffle surnaturel s'introduisant dans le corps, semble être largement répandue dans les sociétés traditionnelles. Ainsi, au Maroc, chez les Gnawa, l'action des génies s'exprime à travers les vents. Dans le rite du *dihkr* (littéralement « la remémoration ») pratiquée par tous les ordres soufis musulmans, le nom d'Allah est sans cesse répété. Cette pratique est liée à une technique corporelle du souffle. La répétition du nom divin se transforme progressivement en une expiration de plus en plus rauque jusqu'à devenir un râle. Ce souffle guttural indique que le récitant est possédé.
- 14 Au XXe siècle, les avant-gardes se sont livrées à des expérimentations sur la voix et le souffle qui rappellent précisément les babillages et les voix éraillées émis lors des séances de chants flamencos et des rituels de possession du *Palo Monte*. Trois artistes contemporain - Schwitters, Dufrêne et Dubuffet - proposent des sonorités archaïques faites de sons gutturaux et de décompositions du timbre de la voix.
- 15 Kurt Schwitters crée l'*Ursonate* en 1922-23 sous l'influence des essais phonétiques de Raoul Hausmann. L'*Ursonate*, dont le préfixe Ur-, signifie « originaire » en allemand, se veut une sonate primitive, première. Schwitters transpose sur le plan vocal et musical l'attitude qu'il adopte face aux tissus, aux emballages usagés, salis et déformés qu'il utilise pour sa peinture : empruntant des fragments des enseignes publicitaires ou politiques, il crée des néologismes et des onomatopées. Dans les documents visuels qui en témoignent, Schwitters ouvre grand la bouche pour émettre des sons cryptés. Le langage, pulvérisé, ne produit aucun sens reconnaissable : il s'agit d'une partition sonore abstraite où ce qui compte est l'inflexion de la voix, le rythme, l'assonance. Ses compositions recourent abondamment au babillage. Schwitters travaille les débuts de phrases, la mise en parole, la naissance d'un son inarticulé. En cela, son travail se rapproche des sons émis tant au début des séances de chants flamencos, qu'au début des cérémonies du *Palo Monte*.

- 16 François Dufrêne est poète et peintre. En tant que peintre, sa démarche consiste à arracher des affiches et les décaper jusqu'à qu'il ne reste que des couleurs délavées, effacées par la pluie, la colle et la poussière. Poète, il se contente de juxtaposer des mots se répondant par le son plutôt que par le sens. Par ses « dessous d'affiches » et ce qu'il nomme ses « cris-rythmes », il explore une création en *marge*. Interviewé en 1975, Dufrêne définit sa recherche comme une transcendance inversée : la recherche d'un en deçà. Le cri-rythme serait une recherche organique faisant descendre la poésie de la tête vers les tripes. Il est fait d'aspirations, d'expirations, de claquements des langues, de crachats, de baisers, de sifflements, etc. Les sons produits se situent entre le langage, le cri, le mutisme, l'étouffement, le bredouillement et l'essoufflement. Ils mettent à nue une intériorité parfois angoissante et pénible, comme lors d'un accouchement. Dufrêne explore la texture même du souffle. A l'aide d'un magnétophone, il recherche des effets de ralentis, d'accéléérées, de superpositions, de réverbération, d'échos, montant parfois pour cela l'enregistrement à l'envers... Son utilisation du magnétophone est au service de la révélation de l'intérieur du corps. Dans ce sens, il s'approche du possédé émettant des sons viscéraux inouïs.
- 17 Pour Dubuffet, l'expérimentation musicale est aussi liée à ses recherches picturales. Comme pour ses *Texturologies* aux matières denses et abstraites, le cycle des Barbes présente des masses de matière agglomérée et anthropomorphe. Dans « Carte de barbe », Dubuffet représente à la fois la terre et l'homme, un monde géologique et mythologique. Certaines barbes font penser « aux grandes formations rocheuses ou encore à des civilisations anciennes – barbares – barbares ». La barbe est pour lui l'expression de l'ancestralité. A partir de ces expériences picturales, en 1959 Dubuffet compose sur bandes magnétiques un poème intitulé *La fleur de barbe*. Ce dernier est déclamé : et accompagné d'une musique. Il improvise ainsi pendant six mois avec Asger Jorn. Tapant, martelant, soufflant, cognant, chantant, il crée une musique concrète, faite de mixages, d'assemblages, de collages et de surimpressions. Consacrée à toutes les barbes possibles, *La fleur de barbe* a été conçue à partir d'une série de personnages à grosses têtes dont il souligne la pilosité sur le menton, le nez ou les fesses. La relation entre les personnages de ses peintures – ceux-ci hiératiques, les yeux vifs et faits de d'agglomération de matières –, et la voix monocorde et théâtrale de ses poésies sonores est frappante. Dubuffet s'oriente vers une recherche mystique se référant explicitement aux cérémoniels religieux. Ce qui frappe dans son travail est l'utilisation progressive du ralenti. La voix est peu à peu déformée jusqu'à devenir pâteuse et dense. On entend un son de flûte qui semble venir de la forêt, puis des sons de clochettes, des aboiements de chiens et le son d'un balafon. Ces sons rustiques et désordonnés restituent une impression de monde ancien.
- 18 La modernité du XXe siècle a prôné avec constance une création détachée de tout sentimentalisme. L'esprit moderne a aussi encouragé, si ce n'est à une certaine pureté, tout au moins à l'épuration des formes, des gestes et des intentions. Le goût de la nouveauté a été confondu avec le goût du neuf. Face à ce courant dominant, une certaine histoire de l'art officielle a diminué l'importance des expérimentations citées, quant elle ne les a pas tout simplement passées sous silence. En 1991, dans une conférence prononcée à la Werner Gallery de New York et précisément annoncée sous le titre de *Conflits avec le modernisme*, Rudi Fuchs fit remarquer l'absence choquante de Kurt Schwitters dans le panorama officiel de l'art du XXe siècle. Or ses œuvres, faites d'une tonalité sombre, d'une matière épaisse, souvent constituées d'éléments usagés

(collages de papiers, de chiffons et fragments d'objets récupérés), représentaient une alternative à l'esthétique lisse et savamment ordonnée de la modernité triomphante : elles parvenaient à penser l'art comme désordre, chaos, phénomène imprévisible.

- 19 Dufrêne et Dubuffet tiennent le même langage que Schwitters en ce qu'ils ne défendent pas l'interprétation dominante de la modernité. Cette dernière a fait du corps un instrument sonore aseptisé où le corps joue le rôle d'une caisse de résonance projetant hors de lui une voix maîtrisée et magnifiée. Le corps tel qu'il est appréhendé par Schwitters, Dufrêne et Dubuffet, est plus qu'un appareil phonique. Il réagit dans toute sa matérialité et devient producteur de sons inhabituels, inquiétants. Les cordes vocales vibrent jusqu'à l'extrême de leurs possibilités (effets de voix rauque, vieillie, cassée), le souffle ne respecte pas son rythme biologique naturel et les discours prononcés relèvent d'un langage déconstruit jusqu'à devenir une suite de sons sans significations.
- 20 Dans les sociétés traditionnelles, une voix balbutiante et suraigüe marque l'entrée dans le processus rituel, tandis qu'un travail d'étouffement du souffle et d'étranglement de la voix produisant des sonorités graves et lentes ainsi qu'un timbre rauque, permet de convoquer les morts et de les réincarner. Autrement dit, la rupture avec le souffle spontané et la voix utilisée pour la parole quotidienne, est une condition nécessaire pour communiquer avec l'au-delà.
- 21 Les artistes d'avant-garde travaillent à des tentatives du même ordre : en visant à transcender les normes, leurs expérimentations visent la création d'un *au-delà profane*. Schwitters, en émettant des sons balbutiants, des paroles inarticulées, jamais achevées, invente un babil se référant à la naissance d'un monde nouveau. Cet appel à l'ouverture rappelle l'introduction des séances de flamenco et de *palo monte*, toutes deux commençant sur un registre aigu et recourant à des syllabes itératives.
- 22 Les propositions de Dufrêne, qui consistent, par le biais d'enregistrements soumis à un travail de montage en studio, à inverser le mouvement naturel du souffle et de la voix en portant son attention sur les bruits émis par l'intérieur du corps, nous renvoient à un travail sur la corporéité. Elles sont à rapprocher des phases où, tant dans les séances de chant flamenco que dans les cérémonies de *palo monte*, le futur possédé prépare son corps à recevoir l'âme du mort. Il s'efforce pour cela d'expurger le plus possible l'air de ses poumons.
- 23 Les créations sonores de Dubuffet renvoient, elles, à l'état dans lequel est plongé le possédé lorsqu'il est chevauché par les morts. En recourant à une tonalité rauque, à l'espacement des paroles prononcées, au ralentissement progressif du débit, à l'écho, il évoque un son ancien et lointain, comme si le son remontait d'un puits profond, comme s'il remontait de la nuit des temps. Le titre de son œuvre, *La fleur de barbe*, évoque la barbe des ancêtres. Il fait en même temps irrésistiblement surgir en nous l'image de l'ancestralité. C'est en ce sens que le travail de Dubuffet rejoint ce que les Gitans eux-mêmes nomment *el cante jondo* – littéralement « le chant profond » – et plus précisément cette phase cruciale qu'ils désignent comme *el sonido negro*, soit « le son noir ». Il rejoint aussi la voix elle-aussi lointaine, venant de l'intérieur, profonde, que les possédés du *Palo Monte* émettent pour restituer la voix des ancêtres.
- 24 Cet essai de recouplement entre monde traditionnel et création contemporaine sur la base de la performance pose deux questions. L'une porte sur la méthode, l'autre sur le contenu.

- 25 **-Question de méthode.** A partir du moment où l'on se débarrasse des a priori se dressant entre sociétés traditionnelles et création contemporaine, il devient possible de confronter le sens recouvert par des performances très éloignées sur les plans culturel, géographique et historique. Cela amène inévitablement à s'interroger sur l'existence d'universaux. Dès lors, est-il possible de mettre à jour un certain nombre d'actes performatifs récurrents, fondés sur une même unité de sens ?
- 26 **-Question de contenu.** Concernant la présente recherche, il est tentant d'attribuer un sens général aux différentes pratiques d'artificialisation du souffle et de la voix que nous venons d'étudier. Michel de Certeau a déjà proposé la question « des utopies vocales ». Pourquoi, s'est-il demandé, dans certains contextes – qu'ils soient historiques, socioculturels ou psychologiques – la glossolalie et « l'art du non sens » apparaissent-ils ? L'hypothèse qu'il nous soumet est que la non parole renvoie à des phénomènes telles la dégradation des conventions et du langage, ou la déterritorialisation des us et des coutumes. Il est encore trop tôt pour confirmer de telles synthèses ou au contraire pour les infirmer. Mais ce type d'interrogations sociétales appelle l'attention. Il est à même d'élargir le champ de recherche sur la performance en lui donnant une résonance et une ampleur inconnue à ce jour.

Discussion

- 27 **Arnd Schneider:** It was interesting to hear once more about Kurt Schwitters. His work has been very ephemeral, if you like, not so much intentionally but because it was destroyed by the Nazis. He had to seek his first exile in Norway where he had to paint very mundane subjects for leaving and he died almost forgotten in the Lake District in England. However in my home town, that I share with him, in Hanover, there is a very good museum, the museum for contemporary art, the Kurt Schwitters museum, where you can appreciate these documents but also a reconstruction, the best we can reconstruct with these documents of the Merz Bau. I am not going to talk about Kurt Schwitters but rather ask you a first question that picks up on the conclusions you made and it harks back to our third topic: epistemology. So what is it? Is it on the one hand that the work of modern art experiments can illuminate to some degree our understanding also of trance and possession ceremonies in so called traditional societies or in societies at large or/and has it also implications for our ways of working with this material? Because I can think for example obviously in this context here of the work of Jean Rouch but also of Maya Deren, the American film maker who decided during her lifetime not to edit her footage but rather to write a book, "Divine Horsemen". So if you could comment on that.
- 28 **Caterina Pasqualino :** Ma proposition consiste à voir cette comparaison qui peut paraître très lointaine comme une comparaison très intéressante parce qu'elle fait réfléchir. Dans cet article il y a deux questions. D'un côté jusqu'à quel point les avant-gardes se sont-ils inspirés des traditions ? Je ne crois pas que Kurt Schwitters en composant *La Fleur de Barbe* avait forcément en tête des expressions vocales provenant des sociétés traditionnelles. D'un autre côté, il y a les inventions rituelles ; un rituel qui peut finalement être considéré comme un fait d'invention. Il peut naître à des moments différents, dans des époques différentes, dans des lieux différents. Donc voilà, qu'en est-il de cette comparaison ? D'un côté il y a les avant-gardes qui s'approchent des

pratiques traditionnelles, mais pas forcément de façon très structurée, car, en fait, ils réinventent quelque chose.

- 29 **Richard Schechner:** It just brings to mind a couple of things and I would like to comment on them. Schwitters was very important in the New-York avant-garde and to John Cage especially. In the formation of happenings, and the formation of Cage's aesthetic Schwitters was very important. There is also an other aspect. I would like to ask if you know the work of Jerzy Grotowski who is very close to what you are talking about. Grotowski of course began in the theatre, but he left the theatre and he undertook particularly the "objective drama project", which took place at the university of California, Irvine in which he worked among others with Maud Robert who is here in Paris and who just happened to be in New-York a few weeks ago. She is a Haitian Voudoun specialist and in Voudoun chanting, Voudoun or Voodoo, that's what Maya Deren's work is about. You are talking about universals; and Grotowski believes there are universal expressions. Sound is particularly concerned, because sound carries through the generations better than anything else. So he was looking for chanting and sonic production. Look at his early work, some films like "Le prince Constant" where you can hear Ryszard Cieslak's vocalisations. But in the later work which is being carried out in Italy at Pontedera at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richard, Richard being one generation back of Jamaican origin, so again this Caribbean culture. So I don't know if you are aware or what connections you see; because Grotowski also believes in universals. So I think that universals which have been so despised in anthropology, but in a certain sense embraced in biology, so that we have to readdress those questions now in terms of cultural practice. If we are a common origin species; if we have common biology, then obviously there are some common cultural practices. And Grotowski was working on that and these are the real implications of your work and I wonder if you want to go there?
- 30 **Caterina Pasqualino :** Oui, ça c'est intéressant. Et j'ai évidemment pensé à ça. Cette recherche d'universel(s) - comme cette voix absolue qui transcenderait le corps, comme une voix absolue de l'au-delà - est la recherche d'un au-delà profane. Elle peut-être comparée - à mon sens - à cette recherche qui se développe dans le cas du Palo Monte, ou à celle d'un monde où les ancêtres personnels qui est le monde du flamenco. Voilà, ma proposition c'était celle-là. Peut-on comparer des faits aussi éloignés pas seulement sur le plan géographique, mais aussi sur le plan de ce que sont ces choses-là. D'une part on est face à quelque chose qui est de l'ordre du religieux, et pleinement comme c'est le cas dans le Palo Monte. De l'autre côté on est face au culturel, par ce qu'un concert de Flamenco - même si en ayant travaillé dans les familles Flamenco je peux parler d'un Flamenco plus intime qui a un sens religieux peut-on dire- mais finalement on ne peut pas parler du Flamenco comme d'une religion, pas du tout, évidemment. Et puis, ces créations qui ne sont pas anodines, qui recherchent un sens ultime et donc un sens ultime qui est un dieu, un dieu profane. Toute la recherche corporelle qui est celle des avant-gardes est d'aller vers ce dieu-là.
- 31 **Public :** Je voulais dire que j'ai trouvé votre intervention absolument passionnante et je pense qu'elle est très probante également du point de vue de l'histoire des idées au XXe siècle. Cette force qu'il y a dans le travail de Dufrêne par exemple vient dans un contexte en France où l'anthropologie et la poésie sonore dont vous avez parlé, en France aussi, on eut tous les deux presque simultanément une intensité très particulière. Il est évident que Dufrêne à la suite d'Artaud et au milieu des autres de son

époque été très marqués par les travaux de Bataille, de Mauss et à travers la revue Document tout cela a circulé très intensément. Il est évident aussi que les interventions d'Artaud, les conférences publiques d'Artaud en 1946 et puis, malgré son interdiction le « Jugement de dieu » dont les bandes ont été volées à France Culture – comme vous le savez peut-être – et ensuite diffusées aux USA, ont eu une influence considérable à la fin des années 1950. Elles avaient été volées par le contexte autour de Jean-Jacques Lebel et diffusées auprès de Greenberg et des poètes américains. Il y a une finesse, une justesse historique dans cette conjonction entre histoire anthropologique et histoire des artistes, même lorsqu'au début du 20ème siècle autour de Malevitch, Kroutchenykh et les autres le zaoum a eu une importance, c'est aussi dans un contexte assez anthropologique qu'est venu cet intérêt des musiciens et des artistes pour cela. Donc le lien il est avéré et vous avez cette très belle expression de la « recherche d'un au-delà profane ». J'ai vraiment l'impression que c'est une recherche très consciente de ces sources.

- 32 **Craigie Horsfield:** Just a word of some questioning. Because each of your examples: Schwitters, Dufrêne and Dubuffet each is essentially doing something rather: different from the other. The context of Schwitters is much more concerned with the invention of new languages which was of course a widespread national aim. You have this notion of inventing new languages. I am not sure that connects exactly with the purpose concerning the voice. Dubuffet is very self conscious in the sense of attempting, in the painting and in the sound, to mimic primitivism, to put it rather crudely. But it's that "knowingness" that seems to differentiate it from the kind of example which you gave. And surely, if we were to look in contemporary society for connections with what you describe, the tone of this voice and its acquisition can be found in people like Tom Waits or Paolo Conte. The use of trance as a transforming experience is more commonly met within discotheques. So there is another outside or regular experience in our modern society. Finally Grotowski is at the same time a wonderful and a terrible example, because he goes to Italy and is lost in a cruel and rather desperate way.
- 33 **Caterina Pasqualino :** Oui, évidemment. Ça c'est la grande différence et la grande limite entre les performances dans l'art contemporain et les performances dans d'autres sociétés. Là il s'agit d'une action individuelle et de l'autre côté il s'agit d'une action sociétale.
- 34 **Public:** Why all of your examples expressing this sort of need to create a trance to get in touch with your ancestral otherworldly nature were all being done by men ? Was something more interesting in that or did you use it as examples?
- 35 **Caterina Pasqualino :** C'est vrai que les femmes participent moins. Elles ont des rôles plus éloignés ; elles étaient en train de faire la cuisine. Avant cette scène il y avait eu un rituel où il faut toujours tuer un animal. Donc finalement, ce n'est pas qu'elles participent moins, mais à ce moment là justement l'animal venait d'être tué, il y avait du sang partout et elles étaient en train de le dépecer pour le cuire dans la cuisine. Donc effectivement, elles étaient là quand même. Je les ai vues. Mon but n'était pas de parler des femmes et des hommes, mais de parler tout simplement des sons que l'on peut entendre au moment de l'entrée dans le monde des morts, donc de la possession et au moment de la sortie de ce monde là. Et voilà ce qui explique que j'ai ces séquences là. J'ai pris ce que j'avais sous la main.

RÉSUMÉS

Existe-t-il un point commun entre les voix rauques, cassées, tremblées ou saccadées, venant d'univers culturels aussi différents que le culte du Palo Monte à Cuba, le flamenco des Gitans d'Andalousie ou les créations avant-gardistes des artistes occidentaux (Schwitters, Dubuffet...) ? Pour les cultures dites « traditionnelles », les voix faites de sons gutturaux ou altérés renvoient à la parole inarticulée des morts. Pour les artistes occidentaux, elles constituent la quête d'un sens originel libéré du carcan des conventions. Dans les deux cas, la déconstruction de la voix et de la parole exprime une même volonté de s'affranchir du commun des mortels. L'auteur propose ici de dépasser les clivages religieux ou esthétique qui distinguent actions rituelles et artistiques, pour tenter de mettre à profit une même approche en vue de l'élaboration d'une théorie générale de la performance.

What do hoarse, trembling, clipped voices have in common when seen in such diverse cultures as the Palo religion in Cuba, Andalusian gypsy flamenco, or avant-garde creations by Occidental artists (Schwitters, Dubuffet...)? In so-called 'traditional' cultures, voices expressed in rough, guttural sounds evoke the unarticulated speech of the dead. For Western artists, they constitute the search for original meaning, freed from the yoke of convention. In both cases, the deconstruction of the voice and word express a similar desire to go beyond something human. Here, the author proposes to go beyond the religious or aesthetic separations that distinguish ritual and artistic action in order to privilege a common approach that will further the development of a general theory of performance.

AUTEUR

CATERINA PASQUALINO

Après plusieurs études sur les minorités du bassin méditerranéen (dont un ouvrage, *Da Milocca a Milena. Un villaggio siciliano vent'anni dopo*, Edizioni Scientifiche italiane, 1989, Napoli), Caterina Pasqualino entreprend un travail sur les populations gitanes. Son second ouvrage, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie* (CNRS édition MSH, Paris, 1998), innove entre autres en abordant le flamenco andalou, genre musical habituellement entrevu en termes pittoresque ou musicologique, dans une perspective anthropologique. Ses recherches récentes la conduisent à s'interroger sur la notion de performance artistique et rituelle, ceci en relation à des nouveaux terrains entrepris à Cuba et à Madrid, ainsi qu'à des thèmes tirés de l'art contemporain tels que la marche, la transe et l'expérimentation vocale. Bibliographie : « The Gypsies, Poor but Happy: A Cinematic Myth », *Third Text*, 2008 ; « Le ralenti comme instrument de connaissance. Filmer les chants gitans », *Ethnomusicologie et anthropologie musicale historique de l'espace français*, L'Harmattan, 2008 ; « Filming emotion: The Place of Video in Anthropology », *Visual Anthropology Review*, spécial issue on European Anthropology, coéditeurs Peter di Biella et Colette Piault, 2007. Elle est également réalisatrice de films documentaires (*Des chants pour le ciel. Les saetas des Gitans d'Andalousie*, Espagne, produit par CNRS image-média, avec le concours du Centre National de la Cinématographie, 52 mn, 2003 ; *Petit théâtre napolitain*, CNRS, 56 mn, Naples-Paris, 2006).